

Antropología Experimental

nº 18. 2018. Monográfico:

NO-DO, 75 AÑOS DESPUÉS: Imágenes proyectadas

Texto 5: 53-60.

Universidad de Jaén (España)

ISSN: 1578-4282

Deposito Legal: J-154-2003

<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae>

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rae.v18.m1.5>

EL NO-DO COMO MAL DE ARCHIVO. De locución propagandística a imaginario social

José-Luis ANTA FÉLEZ

Universidad de Jaén

jlanta@ujaen.es

THE NO-DO AS A ARCHIVE FEVER. From propaganda to social imaginary

Resumen: El NO-DO fue el proyecto audiovisual más longevo de todos los planteamientos documentales del franquismo, sirvió de plataforma del régimen, de archivo documental y conformador de un modelo mítico de realidad. Además de creador de una imagen de la España de la posguerra y del dictador Francisco Franco, en consonancia con los diferentes momentos históricos e intereses del régimen. Este planteamiento propagandístico no puede ser sino el principio de una crítica a la manera en cómo se construye una imagen concreta de la realidad, cómo se establecen verdades con la imagen como discurso y, por último, el poder de deconstruir la última vocación del NO-DO como documental noticioso: la clasificación y normalización de la mirada, primero, de las gentes coetáneas al producto y, por otro, la que nosotros empleamos cuando lo hacemos con un archivo que, cerrado sobre sí mismo, tiende a una multiplicidad de significaciones que abren la posibilidad de observar el NO-DO como un producto socio-cultural. En definitiva, planteamos en nuestra comunicación la mirada al NO-DO no sólo como un producto audiovisual de propaganda, que también, sino ante todo como un producto cultural que normaliza y archiva la verdad que intenta mostrar en forma de discurso político cartesiano y donde por encima de lo que muestra está lo que construye.

Abstract: The NO-DO was the oldest audio-visual project of all the documentary expositions of the Franco regime; it served as a platform for the regime, as a documentary archive and as a creator of a mythical model of reality. In addition to creator of an image of post-war Spain and the dictator Francisco Franco, in accommodation with the different historical moments and interests of the regime. This propagandistic approach can only be the beginning of a critique of the way in which a concrete image of reality is constructed, how truths are established with the image as a discourse and, finally, the power to deconstruct the ultimate vocation of the NO-DO as a news documentary: the classification and normalization of the gaze, first, of the contemporary people to the product and, on the other, the one we use when we do it with a file that, closed on itself, tends to a multiplicity of meanings that open the possibility of observing the NO-DO as a socio-cultural product. In short, we propose in our communication the view of the NO-DO not only as an audio-visual propaganda product, but also, above all, as a cultural product that normalizes and archives the truth that it tries to show in the form of Cartesian political discourse and where Above what it shows is what it builds.

Palabras clave: Franquismo. Mal de archivo. Legado. Política. Discurso. Cine documental
Franco regime. Archive fever. Legacy. Politics. Discourse. Documentary film

Una maquina para crear archivo

“El hombre que ganó la guerra ha ganado también la paz que desde siglos atrás se nos negaba. Es muy posible que hoy, en la conmemoración de su mejor victoria, su pensamiento se entregue a una revisión total de lo que fue su vida, de lo que soñó hacer y de lo que ha hecho” (“Franco, ese hombre”, Sainz de Heredia, 1961).

En el documental *Franco, ese hombre* (1961), un encargo vía Boletín Oficial del Estado al cineasta Juan Sainz de Heredia, realizado en gran parte con imágenes extraídas del NO-DO, se da un interesante juego de espejos entre la realidad y la mirada ficcionada del documental (Berthier, 1991): durante gran parte del documental sólo se muestran imágenes de Franco, que de hecho se articulan en torno al desfile de la victoria, realizado para los 30 años de conmemoración del golpe de Estado, cuando en un momento dado se ve una pantalla de proyección y un espectador, que resulta ser el mismo Franco que estaba viendo el mismo documental... Este juego de espejos, en forma de caja china, es en cierta medida la verdadera realidad de cómo funcionó el NO-DO, un largo documental en forma de breves notas que documentan, pero también cierran las categorías de la España cuartelera de Franco, donde era tanto un espectador como su principal protagonista. En no pocas ocasiones el NO-DO mostró a Franco como documentalista (Caparrós; Crusells; Sánchez, 2016: 133-114) la máquina de crear verdad estaba en marcha y sólo faltaba una ideología que la pusiera en pie, la propaganda, la mirada hueca y silenciada marcarían el resto del imaginario a lo largo de la dictadura. El resto del cine documental vería esto, primero con recelo, luego con indiferencia (Matud, 2008). Aun así el NO-DO fue el mismo centro del franquismo, por lo que no es un simple documento, sino una de las obras de “ingeniería” social que nos dejaría como legado en forma de *mal de archivo*.

El NO-DO (Noticiarios y Documentales) es en cierta medida una *metareferencia* que ha servido tanto para observar la ideología de una dictadura, con sus cambios, adaptaciones y giros, como todo aquello que el Régimen trato de mostrar y enseñar de si mismo. Desde 1943 hasta 1981, fue una de las maneras oficiales con las que se mostró el franquismo, gozando de las prerrogativas de exclusividad y de proyección obligatoria en todos los cines de España y que se convirtió en la voz oficial del régimen, NO-DO, todo lo que enseñaba y realizaba no corresponde a una fase de movilización política, sino más bien de desmovilización, de ahí que sus características se basen en su falta de tensión dramática, su inercia hacia un presente nostálgico y su falta de inactualidad e incluso, de interés, con una permanente huida de la política y su exagerada manera de concentrar la acción ideológica, lo que le hacen un documento de primer orden, a la vez que un claro “síntoma” del propio franquismo.

El NO-DO, además no es un tipo de documento cualquiera sino que al mostrarse en formato de noticiario y documental creaba todo un juego de ilusiones en torno a la imagen, el sonido y lo que se adscribe como verdad; desde mi punto de vista esto ha creado todo un sistema de distorsiones que en nada son gratuitas ni ingenuas, así como, toda una imagen de marca, con lo que significó como elemento semiótico comunicativo, pero también, la manera en cómo se nos transmite en forma de documento a las generaciones posteriores. En efecto, el NO-DO es también el referente con el que se entiende el contexto de una época. Es lo que Sánchez-Biosca, Vicente (2006: 15) llama la “maquinaria de pseudo-historización”, una manera concreta en cómo los públicos del cine relacionan hechos de lo que ven con el pasado como parte de la memoria. Claro que se encuentra muy lejos del anodino trabajo del científico social, mirando documentos audiovisuales relativamente anodinos con los que documentar el proceso histórico.

Pedro Almodóvar, en *Carne Trémula* (1997), juega con las referencias visuales que le permite el mostrar una ropa, unos determinados automóviles, un mobiliario, incluso una manera de moverse por el espacio, para cerrar la idea de que estamos viendo una película que ocurre en un momento ideológico de falta de libertades, de supeditación de las mujeres al derecho de los hombres o de la falta de conceptos en torno a la sexualidad o las relaciones extramatrimoniales. Nada plantea Almodóvar de que se trate de una película hecha en 1997, sino que quitando la breve referencia inicial a que es otro tiempo, palabras, escritas sobre fondo negro y tipografía de documento oficial, informaban del estado de excepción y de la limitación de las libertades políticas y los derechos fundamentales, en efecto, obviando esta observación toda la película se plantea desde y para el año 70 (Benet, 2001). Almodóvar quería hacer una película hecha en el pasado y que sirviera como documento ficcionado de una España anclada en otro tiempo. *Carne Trémula* jugó con los espectadores, los actores y la realidad pasada y actual en la misma manera en como nosotros hemos recibido el NO-DO, viendo del pasado lo que desde el presente podemos reconstruir. No hay sólo un documento, hay sobre todo un legado cerrado y concreto.

En este sentido el NO-DO no sólo es un gran compendio de elementos objetuales propios del giro ontológico, donde la moda, las actitudes, las poses y los objetos son los propios de su época, sino que todos ellos refuerzan el propio legado. Teniendo en presente lo que se quería mostrar por aquellos profesionales que tomaron decisiones fundamentalmente de manera técnica, pero a sabiendas que todo era una enorme ideología que más tarde o temprano se tomaría como la ideología de su tiempo. Las posibilidades de contrastar con otras construcciones de verdad quedaban cerradas no sólo por lo legado, sino por nuestra “capacidad” para observar el NO-DO como un documento histórico, que con las herramientas adecuadas, podemos utilizar para entender y describir su tiempo. Y así, el NO-DO por encima de cualquier otra cosa es ese enorme juego de espejos, donde de manera caleidoscópica vemos muestras de un pasado empaquetado, a la vez que podemos detectar cómo funcionaban los aparatos de propaganda de la dictadura franquista, pero también nuestra forma de leer, archivar y construir formas concretas del pasado.

Un archivo de trozos de ideología

“Lo que con el Movimiento y la Cruzada surge no es la pasarela ni el puente que, tendido sobre el turbio caudal de unos años de miseria, traición y terror, restaura y restablece la unión entre dos orillas; sino una concepción política y una estructura estatal que, por ser legítima de origen y por estar inserta biológicamente en las entrañas de la tradición y ser conformes con los imperativos de nuestro tiempo, cristaliza, desde el primer instante, en un sistema político-social de derecho, original de la España de entonces, superador, sin lastres ni taras, con un sentido de la continuidad histórica y una sincronización vital con las exigencias de justicia y transformación social que caracterizan y especifican a la etapa actual del mundo” (Francisco Franco, NO-DO, N835B, 1959).

La locución propagandística del régimen de Franco es tanto el fin último, como la base ideológica que dicta los intereses y funciones del NO-DO. En este marco de adoctrinamiento, propaganda y afianzamiento de los principios del Régimen a través de la elaboración y difusión de reportajes del NO-DO, se inserta un rico material cuya importancia como patrimonio cultural. Trabajar con el NO-DO convierte el análisis crítico en una herramienta imprescindible para comparar la realidad mostrada y vivida de un recurso que nació como propaganda del Régimen y cuya razón de ser, además del contenido que nos presenta, es

en sí misma una llamada a la reflexión, a la duda, a la revisión ideológica y metodológica, una lectura entre líneas imprescindible: de-construir el discurso narrativo que proyecta (visual, verbal, etc.), como una interpretación subjetiva de la realidad que debe ser analizada y contrastada con otras fuentes (documentales, archivísticas, periodísticas, orales, etc.) para entender las pervivencias de su discurso en la contemporaneidad.

Desde su nacimiento fue el único medio que realizó la crónica audiovisual del primer franquismo, gozando en exclusiva de los derechos de filmación de aquellos eventos ocurridos en el territorio nacional que contribuyeron, en esencia, a consolidar el Nuevo Estado sobreponiendo, como expone Rodríguez Mateos (2004, 2005), la dimensión propagandística del relato, de forma ampulosa y hueca, y con una evidente intención ideológica, a la dimensión informativa. El NO-DO fue relativamente importante para el Régimen, no sólo porque servía para legar un serie de ideas en forma de imágenes, sino por que permitía, primero, fijar la mirada en torno a lo que ellos querían resaltar, permite que pequeños detalles quedarán plasmados y que los grandes logros se pusieran en un contexto locutivo que los acentuaba frente a las penurias y desesperanza reinante por todos los sitios. Así, carreras de motos, un concurso de cocina o la vida en la almadraba gaditana, se ponían al lado de la inauguración de un pantano por Franco o la visita de un ministro a las fábricas de coches de Vigo. Fijar la mirada fue una clave, educaba al público al respecto de cómo era la vida del país más allá de los cines donde aquello se ponía.

En segundo lugar el NO-DO clasificaba la realidad, permitía dar una cierta idea de cómo eran las cosas dentro de un sistema de orden, qué era lo importante y porqué, qué lugar ocupaban las cosas y las personas en una sociedad altamente jerarquizada y militarizada. Y, en tercer lugar, el NO-DO permite normalizar la vida social, no sólo se hacía natural en la gente la ideología franquista, sino que la mostraba como la única dentro de una lógica de enfrentamiento permanente y que tenía sentido y razón para un pueblo que se mostraba como sumiso, católico y trabajador. Estas tres cualidades se daban en un contexto preciso que permitía resaltar su mensaje, el de ser la introducción en el cine, era la parte “seria”, lógica y verdadera del cine a un mundo fantasioso, lúdico y evasivo. En películas como *Bienvenido Mr. Marshall* (1952) o *Calabush* (1956), ambas de Luis García Berlanga, independientemente de su contenido podemos observar una suerte de trabajo donde el NO-DO es la clave, se trata de mostrar, en forma de ficción, un proceso de ideología de la España franquista (Caparrós, Esteve, 1991), en este caso haciéndola desde el humor, pero no exenta a las características propias del noticiario, fijación de la mirada, clasificación de la realidad y normalización de la ideología.

La ideología del NO-DO es el propio NO-DO, no es que no haya una ideología franquista que se superponga en el NO-DO, más bien lo que encontramos es una serie de ideas y valores del aparato del Estado que en forma de ideología terminan por construir formas institucionales como el NO-DO. Como industria cultural su forma concreta es valer de manera útil a un sistema de ideas donde gran parte de lo que se muestra y construye es en parte la parte que le ha tocado como propia. El NO-DO en este sentido funcionó para el franquismo, tanto como que el propio Régimen le proporcionó su cuota de poder e independencia para construir y sumarse al proyecto franquista (Reig, 2011). El régimen franquista no era una estructura monolítica, aunque se mostrará como tal, sino más bien una serie de voluntades, instituciones y grupos sociales que se sumaban a un proyecto común, la ultramodernización de un país y su cierre en torno al capitalismo neoliberal. Para ello cada una de las partes asume la ideología como propia y sus medios se convertían en sus propios fines. Esto es particularmente visible en el proyecto de una España de los ingenieros o en la mirada técnica del NO-DO, ya que la ideología del franquismo son ellos, y funden en su ideal los valores del Régimen.

Es verdad, el NO-DO se presentaba ya de por sí muy segmentado, pero aún así nosotros, desde nuestra mirada actual tendemos a trocearlo y emparentado directamente con los sis-

temas de propaganda, como sin duda es verdad, pero también es un constructo cultural de su tiempo que como tal muestra la subjetivización de las ideas que muestra. En este sentido no sólo es que responda a una cierta textualidad, sino que es capaz de crear una cierta idea de cómo fue el contexto en que se generó y para el cual se dio de manera eficaz y útil. Al mantener esta idea de ser capaz de generar *contexto*, dentro del enorme entramado de las formas de comunicación, se ponía en una posición clave para entender el mundo, pero también para transformarlo a una determinada ideología, ya sea en ese sentido que le da Marx a la ideología, como una visión deformante de la realidad que destina la clase dominante para seguir manteniendo su dominación. Aunque también lo podemos ver desde un nosotros y, consecuentemente, como un enorme legado de las formas de dominación del pasado.

El NO-DO, como casi todos los productos institucionalizados del capital simbólico y cultural, tienen una complejidad, fruto de la enorme cantidad de actores, guiones, situaciones, prácticas e interpretaciones, que no es fácil de desentrañar, incluso detrás de su aparente simpleza como producto audiovisual se esconde una maquinaria muy eficaz y complejizada que no se deja desarmar con tanta facilidad. De hecho las metodologías con las que acercarse al NO-DO, la histórica, el análisis de contenido, de discurso, etc., no pueden en principio trabajar más allá de una descripción, una cierta contextualización, pero el análisis de manera total se resiste, en cierta medida porque la complejidad de la subjetividad desde un análisis nos centra en su capacidad como archivo, acaso como una cierta semiótica histórica, pero en ningún caso permite a priori entrar en el análisis de la filosofía política que, sin embargo, sería, el espacio natural desde y hacia dónde debía dirigir la mirada. Intentar cerrar el NO-DO en torno a la mirada histórica, como un producto documental con el que acercarse al pasado, es proponerlo sólo en una dimensión material, cerrando la posibilidad que entraña como *locus* ideológico, centrado en legar al futuro una mirada única y cerrada de un mundo, la postguerra española, el franquismo, la España de Franco, que era tan complejo como extraño (Ellwood, 1987. Rodríguez, 1999).

Seguramente lo que hace el NO-DO con su enorme complejidad, a la par que al mostrarse como un producto ingenuo y limpio, sencillo y directo, casi plano, donde todo el es una ideología al servicio de un ideal exterior, es plantear claramente que su maquinaria como dispositivo es muy secundaria, cuando en realidad es al revés. Si uno mira los relatos de los camarógrafos, los guionistas y los directivos del NO-DO estos relatan, una y otra vez, que ellos realizaban una labor técnica exenta de ideología, que estaba en el producto que hacían, no en el cómo lo hacían (Tranche; Sánchez-Biosca, 2006). La realidad era otra: su técnica no sólo estaba al servicio del discurso, sino que el discurso estaba en relación directa con su técnica, la cual funcionaba por sí misma como un discurso de modernidad, complejidad y fidelidad, en definitiva muchos de los ideales con los que el propio Régimen se definía a sí mismo, en este sentido podemos decir que si el NO-DO es un legado, su maquinaria es pura historia del franquismo, de sus técnicas sociales y sus posibilidades como enorme entramado de ingeniería.

Claro que el NO-DO como institucionalizador cultural, es decir que tiene la capacidad de generar productos culturales dentro de una institución del y para el Estado, su proyecto es otro: la documentación de un proceso histórico que hace de la banalidad del mal su verdadero proyecto. En efecto, el NO-DO nos muestra que la dominación, la sumisión, la propaganda y el adoctrinamiento son una forma de mal que en su propia banalidad no tienen otro efecto que el de convertirse en hechos del pasado. El NO-DO, repito, tuvo la enorme sabiduría no de ser un producto sólo para sus coetáneos, sino ante todo de ver que era el legado de un mundo al futuro, que les trataría desde lo documental y lo archivístico. Ciertos autores, como Enrique Fibla (2015), plantean que el NO-DO establece desde sus inicios una función adoctrinadora de la colectividad, a través de la repetición de una serie de símbolos (el orden militar, el crucifijo, la bandera, el caudillo, etc.) que quedarán marcados en la memoria de los ciudadanos.

Un archivo para hacer una verdad política

“La traición no pudo consumarse, porque lo impidió el heroísmo de nuestro ejército. La subversión se hallaba presidida por los símbolos del Comunismo Internacional. Con esa precisa elocuencia de las imágenes, los documentos cinematográfico incontestables hablan por sí solos sin necesidad de agregar ningún comentario” (NO-DO, N170A, 1946).

Pero a su vez todo esto se muestra como un legado en muchos sentidos cerrado sobre la idea de que es la historia que se quería transmitir, el *mal de archivo*, sin duda (Nava, 2012). En este sentido los actuales gestores del legado, el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y RTVE son plenamente conscientes de la importancia histórica del NO-DO, y han dedicado ingentes recursos y tiempo a catalogar, preservar y digitalizar el fondo. El problema radica más bien en lo que a la supervivencia de este imaginario se refiere, ya que la mentalidad institucional plantea el archivo como instituido, como contenedor de una realidad histórica que ha quedado atrás y que no ha de mezclarse con el presente. En definitiva, se propugna una concepción de la historia como un derecho de acceso público, un elemento digital que puede verse e interpretarse libremente y sin necesidad de verificación o contextualización, es en cierta medida regresar a esos elementos, aparentemente inútiles, donde todo se ha convertido en un útil elemento para los intereses de los actuales modelos de la políticas cultural mercantilista (Ordine, 2017).

El archivo del NO-DO en lugar de aceptar también su vertiente creativa y abierta, aceptando, como menciona Bielinsky (2007: 84), que cualquier documento encierra una parte del imaginario, y que interrogándolo se abandona “un imaginario acotado (y ya constituido) para deslizarse hacia sus formas de producción”. A la vez que el NO-DO, tal cual lo vemos hoy, es también un archivo reprimido, entendiendo bajo este concepto no sólo aquello que no se filmó, que nunca salió a la luz, denominado también por Rosón (2016:6) como reverso del archivo histórico, donde el silencio, lo no dicho, lo que aparentemente no permanece es tan importante como la imagen mostrada o lo citado como importante.

Esta idea de archivo conlleva, además, la idea de que todo está cerrado, clasificado, interpretado y que ya sólo guarda una relación con el presente de manera lejana y tangencial (Derrida, 1997). Si observamos con atención el Jaén que muestra el NO-DO, no sólo se podrán ver todas las construcciones propias del cine de propaganda, sino que se hará en función de la normalización que muestra estar en forma de registro en un archivo. Podemos ver, por ejemplo, los capítulos dedicados al Plan Jaén, son pura propaganda del Régimen, sin duda, y seguramente un análisis de su contenido tiene que partir de ahí, pero también se puede ver como un hecho histórico en sí mismo, el propio objeto del documental es un hecho histórico: se filmó, se creó un guión, se expuso en una sala, se comentó por parte de la gente que lo vio... Por lo que ontológicamente es tanto un documento histórico, que puede ser tratado como un texto, como un sistema de ideologías que muestran el propio Plan Jaén, formando parte de él e integrándose en lo que fuera lo que fuera se pretendió en su día. El NO-DO en este sentido no sólo es el documento del Régimen, es el franquismo en sí mismo, otro elemento objetual más del mismo franquismo.

Todo esto se hace especialmente patente si pensamos que el NO-DO se integra a su vez dentro de una sala de exhibición pública, como hemos comentado anteriormente, y que supone una clara contraposición de los elementos fílmicos y su desarrollo como una ideología determinada. Como producto cultural “añadido” es un objeto de consumo obligatorio, frente a la voluntariedad de ir o no al cine, y esto crea una serie de realidades para la gente de su tiempo y que tendrán consecuencias en nuestra manera de verlo como un documento de archivo: ninguno de los actores involucrados puede ser ni inocente ni tener una mira-

da inocente. El NO-DO convierte a lo que ocurre en la pantalla, sea su documental o una película de ficción, en una mirada que pierde su inocencia inicial para convertirse en un elemento cómplice del propio franquismo, y desde nuestro archivo, en una mirada aún más compleja. No es tanto lo adecuado de lo que se muestra a su tiempo, sino que todo al final es una imposición a una impostura múltiple. Al final el NO-DO es un vehículo no sólo de propaganda, sino también de normalización del franquismo, en cómo lo ven las gentes de la postguerra y como nosotros los estudiamos.

En cierta medida podríamos decir que el NO-DO es, en la idea de Umberto Eco (1984), una obra cerrada, y cuya capacidad de analizarlo desde múltiples puntos de vista está acotada, y sólo es interpretable como aparato ideológico. Podría decirse que el NO-DO desde que fue cerrado hasta que se rescata del mal de archivo actual está en un estado de permanente búsqueda de un público, quien no puede ser entendido como un simple sujeto histórico, sino un actor nada ingenuo que interpretaba los contenidos delimitados de la obra que tenía ante él, tanto en la medida que creaba subjetividad y contexto, cuanto más porque todo estaba en la misma sintonía cultural. Las imágenes no se hacen sólo en la ideología, sino que se convierten en imaginarios de un momento dado, tomando forma en el archivo de obras literarias, artísticas, fílmicas: documentos de su época y formas, a su vez, de leer el presente.

En definitiva, el NO-DO es en muchos sentidos un archivo, no sólo un documento accesible creado en un contexto y como tal histórico, que también, y en consecuencia se define porque es capaz de crear un imaginario de verdades. Como *dispositivo de verdad* su fuerza está en que muestra la vida que encierra, todo se suscribe a él y ya nada parece poder salir, ni siquiera los silencios que evoca que ya son más que un juego de rupturas de la inocencia del espectador, cualquier espectador.

Bibliografía

- BENET, Vicente José (2001). «La nueva memoria: Imágenes de la memoria en el cine español de la transición», en *Anales*, 3-4: 159-174.
- BENET, Vicente José (2002). «Franco, NO-DO y las conquistas del trabajo», en *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 42-43, 2: 30-51.
- BERTHIER, Nancy (1991). «Franco ese hombre, un siècle d’Espagne», en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 27-3: 193-207.
- BELINSKY, Jorge (2007). *Lo imaginario: un estudio*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- CAPARRÓS LERA, José María; Esteve, Llorenç (1991) «Aproximación a Bienvenido Mr. Marshall (1952) y Calabush (1956)», en *Film Historia*, 3: 185-203.
- CAPARRÓS LERA, José María; Crusells Valeta, Magí; Sánchez Barba, Francesc (2016). *Memoria histórica y cine documental*. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona.
- DERRIDA, Jacques (1997). *Mal de archivo Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- ECO, Umberto (1984). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.
- ELLWOOD, Sheelagh M. (1987). «Spanish newsreels 1943–1975: the image of the Franco regime», en *Historical Journal for film, radio and television*, 3: 225-230.
- MATUD JURISTO, Álvaro (2008). «La incorporación del cine documental al proyecto del NO-DO», en *Historia y Comunicación Social*, 13: 105-118.
- NAVA MURCIA, Ricardo. (2012). «El mal de archivo en la escritura de la historia», en *Historia y gráfica*, 38: 95-126.
- ORDINE, Nuccio (2017). *La utilidad de lo inútil*. Barcelona: Acantilado.
- REIG CRUAÑES, José (2011). *Identificación y alienación. La cultura política y el tardofranquismo*. Valencia: Universitat de València.
- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Saturnino (1999). *NO-DO. Catecismo social de una época*. Madrid: Editorial Complutense.
- RODRÍGUEZ MATEOS, Araceli (2004). *NO-DO. La imagen política del régimen franquista*. Madrid: UCM (Tesis doctoral).

- RODRÍGUEZ MATEOS, Araceli (2005). «La memoria oficial de la Guerra Civil en NO-DO (1943-1959) », en *Revista Historia y Comunicación Social*, 10: 179-200.
- ROSÓN, María (2016). *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo*. Madrid: Cátedra.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2006). *Cine de historia, cine de memoria.: la representación y sus límites*. Madrid: Cátedra.
- TRANCHE, Rafael; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2006). *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra.

